

Blütezeit der Wandmalerei in Luzern

Fresken des 16. Jahrhunderts
in Luzerner Patrizierhäusern

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Michael Riedler
von Horgen

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Adolf Reinle

Raeber Verlag Luzern
1978

1979

Blütezeit der Wandmalerei in Luzern

Fresken des 16. Jahrhunderts
in Luzerner Patrizierhäusern

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Michael Riedler
von Horgen

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Adolf Reinle

Raeber Verlag Luzern
1978

Teildruck:

Die vollständige Arbeit erscheint als gebundener
Pappband im Raeber-Verlag Luzern



© 1978 Raeber Verlag Luzern

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: R. Mauchle

Gesamtausführung:

Grafischer Betrieb Raeber AG, Luzern

ISBN 3 7239 0056 9

Printed in Switzerland 1978

INHALT

VORWORT	7
---------	---

LUZERN IM 16. JAHRHUNDERT	9
---------------------------	---

DAS HERTENSTEIN-HAUS	15
----------------------	----

Jakob von Hertenstein und die Geschichte des sogenannten Hertenstein-Hauses (15). Die Fassadenmalereien (17). Die Wandmalereien im Innern (26).

DAS KLAUSER-HAUS	39
------------------	----

Das Klausen-Haus und sein Erbauer Konrad Klausen (39). Die ehemalige Hauskapelle (40). Die Wandmalereien der Westwand (42). Die Wandmalereien der Nordwand (54). Die Wandmalereien der Ostwand (56). Die Wandmalereien der Süd- wand (62). Der Standort des Altars (65). Der Autor der Wandmalereien (66).

DAS HAUS ZUR GILGEN	73
---------------------	----

Das Haus zur Gilgen und sein Erbauer Melchior zur Gilgen (73). Die Wandmale- reien der Turmkapelle (74). Ikonographische Aspekte (79). Künstlerische Aspekte (83). Die Wandmalereien im obersten Turmgeschoss (85). Thematischer Inhalt der beiden Zyklen (91). Zum Autor (101).

DAS PFYFFER-BELL-HAUS	103
-----------------------	-----

Das Pfyffer-Bell-Haus und sein Erbauer Jost Pfyffer (103). Die Entdeckung der Wandmalereien (104). Die Wandmalereien im Vorderhaus (104). Die Wandmale- reien im Hinterhaus (106). Ikonographische Aspekte (110). Martin Moser, der Au- tor der Wandmalereien (118).

WEITERE WANDMALEREIEN	126
-----------------------	-----

Sonnenberg-Haus oder Korporationsgebäude, Reusssteg Nr. 7 (126). Haus am Kornmarkt Nr. 8 (127). Schulhaus im Eselstall, im Süesswinkel Nr. 8 (127). Ehe- maliges Haus an der Weggisgasse Nr. 14 (127). Ehemaliges Zunftthaus der Schmie- de, Eisengasse Nr. 16 (128). Haus am Metzgerrainle Nr. 6 (129). Hotel Raben, Kornmarkt Nr. 5 (130).

ÜBERSICHT	132
-----------	-----

ANMERKUNGEN	147
-------------	-----

LITERATURVERZEICHNIS	167
----------------------	-----

VORWORT

Wie kommt es, so mag sich mancher Luzerner fragen, dass ausgerechnet ein gebürtiger Zürcher das Thema «Fresken des 16. Jahrhunderts in Luzerner Patrizierhäusern» aufgegriffen hat? Die Idee zu dieser dankbaren Arbeit entsprang eigentlich einer zufälligen Entdeckung. Während meiner Studienzeit arbeitete ich zeitweise im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, wo die Wandmalereien aus dem Klausen-Haus zum Teil ausgestellt und zum Teil in Depots eingelagert sind. Durch Zufall fand ich heraus, dass einige bisher nicht beachtete Freskenfragmente zusammengehören und zugleich den Schlüssel zur ikonographischen Rekonstruktion der zerstörten Ostwand bilden. Als ich nun diese Entdeckung Herrn Prof. Dr. Adolf Reinle, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, mitteilte, ermunterte er mich zur nun im Druck vorliegenden Dissertation. Er gab mir zu verstehen, dass dieses Thema ihn als ehemaligen Denkmalpfleger des Kantons Luzern schon immer gereizt, dass er aber bisher noch keine Zeit gefunden habe. Es würde ihn deshalb speziell freuen, so fuhr er fort, wenn einer seiner Schüler sich dieses Themas annehmen würde. Mein herzlichster Dank gilt denn auch meinem Lehrmeister, der das Werden meiner Arbeit mit persönlicher Anteilnahme überwacht hat und mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist. Ausserordentliches Verständnis und Entgegenkommen fand ich bei den Hausbesitzern, Herrn Clemens Waldis und Herrn Dr. Ulrich zur Gilgen, die mir jederzeit Zutritt zu den Fresken gewährten. Unter den vielen Helfern, denen ich an dieser Stelle für die wertvollen Hinweise danke, sei Herr Werner Konrad Jaggi namentlich erwähnt, der mich bei ikonographischen Fragen in uneigennütziger Weise beraten hat. Die Arbeit an meiner Dissertation hat für mich zu einer engen Beziehung zu Luzern geführt, die in der Folgezeit stetig vertieft worden ist. Nach einem Lehrauftrag an der Kantonsschule Luzern fand ich in meiner neuen Wahlheimat meine Lebensgefährtin. 1973 verlegten wir unseren Wohnsitz in die unmittelbare Nähe Luzerns, wo ich nicht nur ein neues Wirkungsfeld, sondern auch einen grossen Freundes- und Kollegenkreis gefunden habe. Dass nun meine Arbeit in Form eines kleinen Kunstbandes ediert wird, verdanke ich meinen Freunden Lorenz Fischer und Bernard L. Raeber sowie den grosszügigen Gönnern, die auf Seite 4 namentlich aufgeführt sind. Nicht minder herzlich danke ich meiner lieben Gattin. Von Beginn meiner Untersuchungen an bis zum Vorliegen des überarbeiteten und mit neuen Freskenfunden ergänzten Textes hat sie mir als kritische Lektorin und unermüdliche Helferin unschätzbare Dienste geleistet.

DAS PFYFFER-BELL-HAUS

Das Pfyffer-Bell-Haus und sein Erbauer Jost Pfyffer

Das sogenannte Pfyffer-Bell-Haus liegt an der südlichen Seite des Weinmarktes Nr. 5 und erstreckt sich bis ans Ufer der Reuss. Diesen Gebäudekomplex, der aus zwei übereckliegenden Häusern besteht, die durch einen Treppenturm miteinander verbunden sind, hat Jost Pfyffer um die Mitte des 16. Jahrhunderts erbauen lassen²⁰⁵.

Jost Pfyffer, der sich in erster Linie als Politiker und als Finanzmann auszeichnete, gehörte seit 1551 dem Kleinen Rate an, und von 1559 bis 1569 bekleidete er wechselweise das Amt des Schultheissen²⁰⁶. Als Haupt der französischen Partei in Luzern spielte Jost Pfyffer eine beherrschende Rolle. Für seine nach Frankreich ausgerichtete Politik erhielt er 1563 eine ehrenvolle Belohnung, als er vom französischen König Karl IX. zu Fécamp mit einem Adelsdiplom ausgezeichnet wurde, das ihm und seinen Nachkommen erlaubte, das Familienwappen, in Gelb ein schwarzes Mühleisen, mit einem schwarzen Ring und einer Helmfigur auf dem ritterlichen Helm zu bessern²⁰⁷. Durch umfangreiche Darlehens- und Geldgeschäfte wusste er sein Vermögen stetig zu vergrössern. So liess er sich beispielsweise aus dem Staatsschatz Geld zu 5 % Zins und gab diese Summe dem französischen König als Darlehen zu 10 % Zins weiter²⁰⁸. Wegen seines übermächtigen Einflusses in Luzern wurde er 1569 durch seinen erbitterten Gegenspieler, Niklaus Amlehn, in den sogenannten «Pfyffer-Amlehn-Handel» verwickelt, der zu seiner Verbannung führte. Doch bereits 1571 wurde er begnadigt und rehabilitiert. Zwei Jahre später kehrte er in den Kleinen Rat zurück²⁰⁹.

Jost Pfyffer, der 1584 starb, war viermal verheiratet: das erstmal mit Dorothea Sonnenberg, zum zweitenmal mit Anna Maria Cloos, dann mit N. Heiserlin und schliesslich mit Margaretha Adolf. Drei Kinder, nämlich Nikolaus, Margaretha und Dorothea, schenkte ihm seine erste Gattin, wäh-

rend die anderen beiden Söhne, Heinrich und Johann, aus der Ehe mit Anna Maria Cloos hervorgingen. Die dritte und vierte Ehe blieben dagegen kinderlos²¹⁰.

Die Entdeckung der Wandmalereien

Im Hinterhaus wurde 1956 die Holzverschalung des Saales im dritten Geschoss teilweise losgelöst. Dabei kamen drei farbige Fresken zum Vorschein: ein heraldisches Wandgemälde über der Eingangstüre, das Bild der Prudentia an der Fensterwand und die Darstellung des Vergil im Korb an der Ostwand. 1974 wurden auch im Vorderhaus Wandmalereien entdeckt. Bei der Loslösung eines Wandschranks kamen im zweiten Geschoss an der östlichen Brandmauer figürliche Szenen aus dem Alten Testament zum Vorschein. Dieser Freskenfund löste einiges Aufsehen aus und bewirkte, dass nun auch die Wandmalereien des Hinterhauses zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgestellt wurden²¹¹. Nach der Ablösung der restlichen Wandverschalung im Saal des Hinterhauses traten weitere Wandgemälde zutage, und zwar an der Fensterwand die drei übrigen Kardinaltugenden sowie die theologischen Tugenden. An der Südwand wurden zudem zwei mit Kalk übertünchte Wandbilder entdeckt. Da deren Farbschicht sich vom Grund gelöst hat und nur mit der äusseren Übermalung verhängt ist, muss zuerst eine kostspielige Fixierung der Farben mit dem Grund durchgeführt werden. Aus finanziellen Gründen ist bisher auf eine Freilegung dieser Fresken verzichtet worden. Sowohl die Vorderhaus- als auch die Hinterhaus-Fresken sind in Tempera ausgeführt und in der *Al secco*-Manier auf eine Kalkschicht aufgetragen.

Die Wandmalereien im Vorderhaus

An der östlichen Brandmauer im zweiten Geschoss sind drei Szenen aus der Genesis zum Vorschein gekommen, die heute jedoch wieder zugedeckt sind. Der alttestamentliche Zyklus, der teilweise stark zerstört ist, beginnt links mit der seltenen Darstellung der Trunkenheit und Verspottung Noahs²¹². Nachdem Noah mit den Seinigen die Sintflut überlebt und die Arche verlassen hatte, wurde er Landmann und pflanzte als erster Weinreben. Nun geschah es, dass er von seinem Wein zuviel trank, berauscht wur-

de und entblösst in seinem Zelt lag. Ham, der seinen Vater in diesem Zustand sah, erzählte es seinen Brüdern Sem und Japhet. Da nahmen diese das Gewand ihres Vaters, gingen rückwärts ins Zelt und bedeckten seine Blösse, indem sie ihr Antlitz abwandten, um nicht den nackten Vater zu sehen. Als nun Noah aus seinem Rausch erwachte und erfuhr, was geschehen war, verfluchte er Ham. Sem und Japhet dagegen segnete er²¹³.

Im Pfyffer-Bell-Haus spielt sich die Szene der Trunkenheit und Verspottung nicht in einem Zelt, sondern in einem renaissancehaften offenen Vorhof ab. Vor dem auf dem Fliesenboden schlafenden Patriarchen steht ein Zinnkrug, der auf Noahs Trunkenheit hinweist. Leider sind die drei Söhne zum grössten Teil übertüncht. Immerhin ist noch deutlich zu erkennen, wie sie die Blösse ihres Vaters zudecken und dabei durch Abwenden des Kopfes oder Zudecken der Augen den Anblick von Noahs Blösse zu vermeiden versuchen.

In der Mitte des dreiteiligen Wandgemäldes ist der Besuch der drei Engel bei Abraham dargestellt²¹⁴. Als einst Abraham vor seinem Zelt sass, sah er drei Männer kommen. Er ging ihnen entgegen, verneigte sich und sprach: «Mein Herr, habe ich Gnade gefunden vor deinen Augen, so geh doch nicht an Deinem Knecht vorüber!» Gastfreundlich lud er sie ein, unter seinem Baum auszuruhen, und hiess Sara, eine Mahlzeit zuzubereiten. Während des Essens fragten sie nach Sara und prophezeiten Abraham, dass Sara übers Jahr einen Sohn gebären werde. Sara, die am Eingang des Zeltes zugehört hatte, lachte bei sich, weil sie bereits welk und hochbetagt war, und fragte sich, wie sie noch in diesem Alter die Liebeslust ankommen sollte. Da sprachen die Männer zu Abraham: «Warum lacht denn Sara? Ist denn irgend etwas unmöglich für den Herrn?» Weil Sara sich fürchtete, leugnete sie, gelacht zu haben. Darauf wiederholten die drei Männer, welche Engel Gottes waren, ihre Verheissung und gingen von dannen²¹⁵.

Die Darstellung des Besuchs der drei Männer bei Abraham ist im Pfyffer-Bell-Haus nur mehr fragmentarisch erhalten. Hinter dem steinernen Renaissance-Portal erkennt man die Figur der lauschenden Sara. Dieses Portal stellt nicht nur symbolhaft den Eingang zu Abrahams Haus, respektive Zelt dar, sondern bildet zugleich auch den Abschluss zur Noahszene. Von Abraham ist noch ein Teil seines kostbaren Brokatmantels zu erkennen. Der Rest des Bildes ist einem späteren Kamineinbau zum Opfer gefallen.

Das dreiteilige Wandgemälde wurde rechts mit der Darstellung des Lot und seinen Töchtern abgeschlossen²¹⁶. Das Volk von Sodom und Gomorra hatte so viel gegen die göttlichen Gebote gesündigt, dass der Herr beschloss, es zu vernichten. Als er Abraham seinen Willen kundtat, bat dieser, doch wenigstens die Gerechten im Volke zu schonen. Da schickte der Herr zwei Engel nach Sodom zu Lot und liess ihm verkünden, dass er Sodom zerstören, ihn und die Seinigen jedoch verschonen werde. Die beiden Engel hiessen Lot, ins Gebirge zu ziehen und dabei nicht hinter sich zu sehen. Da floh Lot mit den Seinigen aus der Stadt, und der Herr liess Schwefel und Feuer auf Sodom und Gomorra regnen. Lots Frau aber, die sich umgesehen hatte, erstarrte zur Salzsäule. Lot liess sich mit seinen beiden Töchtern in einer Höhle im Gebirge nieder. Da sprach die ältere zur jüngeren: «Unser Vater ist alt, und es ist kein Mann mehr im Lande, der zu uns kommen könnte nach aller Welt Brauch. Komm wir wollen unserem Vater Wein zu trinken geben und uns zu ihm legen, dass wir durch unsern Vater unsern Stamm erhalten.» Darauf machten sie ihren Vater betrunken und legten sich zu ihm. So wurden beide Töchter von ihrem Vater schwanger. Die ältere gebar Moab, den Stammvater der Moabiter, und die jüngere brachte Ammon zur Welt, den Stammvater der Ammoniter²¹⁷.

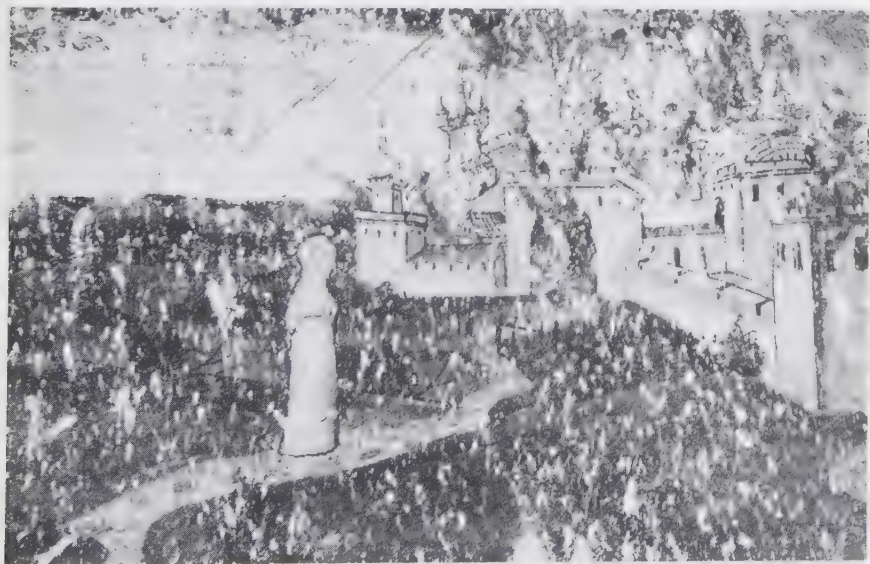
Das Wandgemälde im Pfyffer-Bell-Haus zeigt rechts aussen die brennende Stadt Sodom, auf die Schwefel und Feuer vom Himmel herabregnet. Pikanterweise hat der Autor der Fresken unter die Türme, welche Sodom umgürten, den Männlirturm der Luzerner Museggmauer eingereiht²¹⁸. Mitten auf dem Weg, der vom Stadttor zur Höhle führt, steht die zur Salzsäule erstarrte Frau des Lot. Dieser sitzt zusammen mit seinen Töchtern vor der Höhle und nimmt von den beiden Verführerinnen einen Becher Wein entgegen.

Die Wandmalereien im Hinterhaus

Die in der Nordwand eingelassene Türöffnung ist innen und aussen von einem Renaissance-Holzportal eingerahmt, das aus toskanischen, mit Intarsien versehenen Pilastern und einem Konsolenfries über dem Türsturz gebildet ist. Wie die ausgesparte Fläche innerhalb der Portalmalereien zeigt, war die Türe ursprünglich von einem Dreieckgiebel bekrönt.



Lot und seine Töchter (Detail). Im Vorderhaus des Pfyffer-Bell-Hauses.



Die zur Salzsäule erstarrte Frau des Lot vor der brennenden Stadt Sodom

Das Wandgemälde über der Türe, das in der Höhe 1,35 m und in der Breite 3,2 m misst, bedeckt sowohl die Balken des Riegelwerkes als auch die steinerne Mauerfüllung, ohne auf die Wandunterteilung Rücksicht zu nehmen. Seine Komposition ist ganz auf die Architektur des Portals ausgerichtet. Zwischen dem Dreieckgiebel und der Decke hat der Künstler einen Putto vor einer gemalten Muschelnische dargestellt. Aus dem Rumpf des geflügelten, mit Helm und Brustpanzer bewehrten Knaben erstrecken sich nach links und rechts zwei Füllhörner, aus deren Öffnungen stilisierte Pflanzen entspiessen. Die bronzene Chromierung, die auch das Inkarnat des Puttos bestimmt, unterstreicht den Eindruck gemalter Plastik, den diese phantasiereiche, unwirkliche Darstellung hervorruft. Links und rechts ist sie von zwei gedrunghenen Pfeilern eingerahmt, die in der Vertikalen die Fortsetzung der Türpfosten bilden. Vorgeblendet sind zwei in natürlichen Farben gehaltene Putten, die auf den aus den Füllhörnern entsprossenen Ranken stehen. Beide geharnischten und geflügelten Knaben halten vor sich einen Wappenschild. Beim – vom Betrachter aus gesehen – linken Wappen handelt es sich um dasjenige Jost Pfyffers, das ein mit einem schwarzen Ring belegtes schwarzes Mühleisen in Gelb aufweist²¹⁹. Das Pendant auf der Gegenseite ist das Wappen der Anna Maria Cloos, Jost Pfyffers zweiten Gattin, zeigt es doch ein gelbes Steckglas auf blauem Grund²²⁰.

Links oberhalb der Türe zwischen dem Pfyffer-Wappen und der Nordwestecke des Raumes ist Judith mit dem Haupt des Holofernes dargestellt. In ihrer Rechten hält die in einem zeitgenössischen Gewand gekleidete jüdische Heldin ein blutbeflecktes Krummschwert, während sie mit der Linken das abgeschlagene Haupt ihres Widersachers triumphierend emporstreckt. Sie steht unter einer Arkade, die – in ihrem Scheitel durch die Malereien über dem Türsturz unterbrochen – auf der rechten Seite der Türe ihre Fortsetzung findet. Dort ist Lucretia in einem grünen, antikisierenden Gewand dargestellt, wie sie durch einen Messerstich in die rechte Brustseite sich selbst den Tod gibt. Hervorzuheben ist die Wiedergabe der weiten hügeligen Landschaft als Hintergrund, deren Tiefe der Künstler nur durch Anwendung der Farbenperspektive erreicht hat.

An der Fensterwand sind die vier Kardinaltugenden Prudentia, Justitia, Temperantia und Fortitudo sowie die drei theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas bildlich wiedergegeben²²¹. Alle Tugenden erscheinen als weibliche Engel und sind durch ihre typischen Symbole charakterisiert. Sie werden zudem von entsprechenden Sinnsprüchen in gotischer Minuskel-

schrift begleitet. Die farbigen Fresken sind 1,9 m über dem Fussboden aufgeführt und reichen bis zur 3,2 m hohen Saaldecke. Die Tugenden stehen vor einem üppig wuchernden Rankenwerk, das sich oberhalb der beiden Fenster über die ganze Wand hinzieht.

Zwischen der Südwestecke des Raumes und dem linken Fenster ist die Fides (Glaube) mit Kelch, Hostie und Kreuz dargestellt. Über ihr ist eine gemalte Tafel mit folgender Inschrift angebracht: «der · gloub · ist · ein · dugett · uff · erden · dor · in · wier · selig · werden.» In der linken Fensterleibung des linken Fensters ist die Spes (Hoffnung) wiedergegeben. Mit gefalteten Händen schaut sie vertrauensvoll zum Himmel empor, der durch ein Sonnengesicht symbolisiert ist. Über ihr steht: «Ich · hoffnuḡ · ein · drostt · in · allen · heerzē · in · lieb · in · leid · in · armūt · uñ · schmerē». Vis à vis in der rechten Fensterleibung stützt sich die Fortitudo (Starkmut, Stärke, Tapferkeit) auf den zerbrochenen Säulenschaft und hält in ihrer Rechten das Bruchstück mit dem Kapitell. Auf der Schrifttafel heisst es: «ein · starck · gemuet · so[llst] · du · han · so · wirst · allem · beśr · widerstan». Auf der Wandfläche zwischen den beiden Fenstern ist bildlich festgehalten, wie die Temperantia (Mässigkeit) mit zwei Gefässen Wein und Wasser mischt. Der zu ihr passende Sinnspruch lautet: «In · allen · dinger · bruch · mesigkeitt · so · wirst · be · hütt · vor · allem · leid». In der linken Fensterleibung des rechten Fensters ist die Caritas (Liebe) mit Füllhorn und einem Kind dargestellt. Über ihr steht: «liebe · über · wintt · alle · din · kein · sach · so · schwer · Ich · mach · sii · ring». In der rechten Fensterleibung erscheint die Justitia (Gerechtigkeit) mit Schwert und Waage. Zu ihr gehört die Inschrift: «Hir · zů · richē · ver · hör · bedy · deill · glich · arm · und · rich · bringt · ewigk · heill». Den Abschluss der Tugenden bildet die Prudentia (Klugheit, Vorsicht), welche zwischen dem rechten Fenster und der Nordwestecke des Raumes mit Spiegel und Schlange bildlich wiedergegeben ist. Die zu ihr gehörige Inschrift heisst: «bis · für · sichig · in · allen · dingen · so · mag · dier · nitt · mis · lingen».

An der gegenüberliegenden Wand gegen die Südostecke des Raumes hin ist in einem 1,35 m hohen und 1,85 m breiten Gemälde Vergil im Korb dargestellt²²². Die Szene spielt in einer durch Renaissancearchitektur bestimmten Phantasiestadt, in der wir das antike Rom zu sehen haben. Mittelpunkt ist der im Korb sitzende Zauberer Vergil, der zur Kaiserstochter emporzeigt. Diese neigt sich aus dem Fenster des turmähnlichen Gebäudes und hält in der Hand den Strick, an dem der Korb mit Vergil hängt.

Nach der mittelalterlichen Sage soll sich die Episode folgendermassen zuge-
tragen haben: Vergil, in Liebe zur Kaiserstochter entbrannt, warb um die
Gunst seiner Angebeteten. Diese gab vor, ihn erhören zu wollen, und lud
ihn nachts zu sich in ihr Gemach ein. Wie verabredet, liess sie von ihrem
Fenster einen Korb an einem Seil zur Erde gleiten. Nachdem Vergil in den
Korb eingestiegen war, zog sie ihren Verehrer ein Stück hoch und liess ihn
auf halber Höhe hängen. Als der Tag anbrach, strömten die Bürger Roms
zusammen, ergötzen sich köstlich und spotteten über den hilflos im Korb
hängenden Liebesbewerber. Der genasführte Zauberer schwor aber bittere
Rache und liess zur Strafe alle Feuer der Stadt erlöschen. Seine grausame
Demütigung der Kaiserstochter bestand darin, dass die Römer nur am
Schoss der öffentlich zur Schau gestellten Betrügerin ihr Feuer wieder ent-
zünden konnten.

In unserem Bild, das den ersten Akt der Vergilsgeschichte zum Inhalt hat,
sind die beiden Hauptfiguren über der Eingangstüre, die zum turmartigen
Gebäude am rechten Bildrand führt, in starker Verkleinerung dargestellt.
Der Nachtwächter mit der Laterne in der Hand, der rechts aus dem Bild
schreitet, zeigt uns den anbrechenden Tag an, der auch durch die sich über
dem dunkelblauen Hügelzug ausbreitende Morgenröte im Bildhintergrund
charakterisiert wird. Auf dem Platz vor der Haustreppe haben sich bereits
einige Bürger Roms eingefunden, deren Aufmerksamkeit – wie ihre Blicke
und Gesten verraten – ganz dem im Korbe sitzenden Vergil gilt. Im Bildmit-
telgrund lehnt sich ein Paar über die Balustrade der Terrasse. Beide sind
auf ihrem tribünenartigen Platz in ein Gespräch vertieft und scheinen vom
eigentlichen Geschehen keine Notiz zu nehmen.

Im Gegensatz zu den Portalmalereien und den Tugend-Darstellungen weist
das Vergilbild starke Zerstörungen auf. Aber abgesehen von den Beschädi-
gungen am linken Bildrand ist im allgemeinen der ausserordentlich gute Er-
haltungszustand der Fresken im Hinterhaus hervorzuheben, die weder
Übermalungen noch Restaurierungsretouches aufweisen.

Ikonographische Aspekte

Betritt man den mit Fresken ausgeschmückten Raum im Hinterhaus, so
fällt vor allem die aufwendige, prunkvolle Türeinfassung auf, die den ge-
wöhnlichen Zimmereingang zum Portal erhebt. In ihrer phantasievollen
Gestaltung erinnert sie stark an Einfassungen zeitgenössischer Glasgemälde

oder an Titelblätter illustrierter Bücher, wo in ähnlicher Weise die architektonischen Rahmen mit Phantasiefiguren und ornamentalem Pflanzenwerk bereichert sind²²³.

In ikonologischer Sicht stehen die in die Portaleinfassung einbezogenen Judith und Lucretia in enger Beziehung zum Hausherrn und seiner zweiten Frau. Judith, die als Repräsentatin der Tapferkeit und des aufopfernden Einstehens für das Volk gilt, ist unmittelbar neben dem Wappen Jost Pfyfers dargestellt. Als Pendant zu dieser Relation haben wir die Verbindung zwischen dem Wappen der Anna Maria Cloos und der Lucretia, die als Sinnbild der Keuschheit und der ehelichen Treue wohl auf die Tugend der Hausherrin anspielen soll²²⁴.

An diesen beiden allegorischen Darstellungen reiht sich die Wiedergabe der vier Kardinaltugenden und der drei theologischen Tugenden an. Ihr Erscheinen stellt absolut nichts Ungewöhnliches dar. Speziell im 16. Jahrhundert war die Bildlichmachung der Tugenden überaus beliebt und verbreitet, wie dies zahlreiche Beispiele allein aus der damaligen deutschen Druckgraphik beweisen²²⁵.

Von ganz anderem Inhalt ist dagegen die Geschichte des pikanten Korbabenteuers Vergils. Ihr Ursprung geht auf die Zeit des Mittelalters zurück, in der Vergil eine Wandlung vom antiken Schriftsteller zu einem Weisen und mächtigen Magier durchgemacht hat²²⁶. Obwohl die Renaissance ihn als Dichter wiederentdeckt hatte, blieb er im Volksglauben der grosse Zauberer und genasführte Liebhaber. Gerade im 16. Jahrhundert fand die Korbgeschichte durch literarische und bildliche Darstellungen eine Blütezeit, wobei der in grossem Umfang einsetzende Buchdruck und die ebenso stark verbreitete Druckgraphik massgeblich daran beteiligt waren²²⁷.

Wie die auf uns gekommenen Bilder des Vergilschen Liebesabenteuers zeigen, ist der erste Akt ungleich häufiger dargestellt worden als die eher schamlos und brutal wirkende Racheszene²²⁸. Im Gegensatz zur zweiten Szene schwingt in der Korbepisode, die nicht nur belustigende, sondern auch moralisierende Züge offenbart, ein belehrender Unterton mit, der den Betrachter auf die Folgen der sinnlichen und deshalb sündigen Liebe aufmerksam macht. Sie demonstriert uns auf eindrucklichste Weise die alle Stärke und Weisheit bezwingende Macht der Frau.

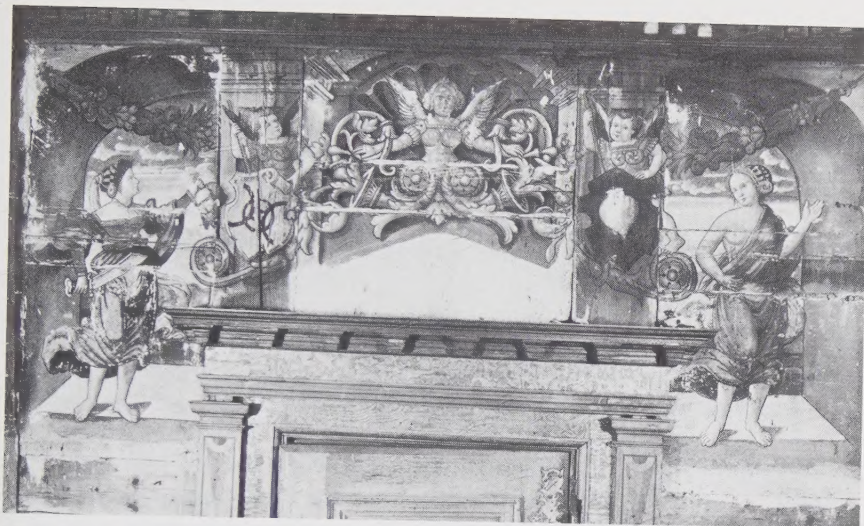
Dieser Macht war nicht nur Vergil zum Opfer gefallen. Er gehörte vielmehr zu einer illustren Gesellschaft, deren Vertreter in der damaligen Volksauf-

fassung als typische Repräsentanten für die Folgen der blinden Verliebtheit und sinnlichen Begierde galten. So lässt zum Beispiel Pamphilus Gengenbach in seinem Lehrstück «Die X alter dyser welt» den Vierzigjährigen zum Einsiedler sagen:

«Nun glich ich doch Salomon
Aristoteli, Vergilio vnd Samson
Die wissten stercksten gwesen sind
An wyben auch waren erblindt
Solt ich dan anders triben ouch
So waer ich wol ain grosser gouch»²²⁹.

Die Liebesabenteuer dieser von Gengenbach aufgeführten weisen Männer waren auch in der bildenden Kunst ein beliebtes Thema²³⁰. Stellvertretend für die Weiberlistdarstellungen sei der von Ambrosius Holbein geschaffene Holzschnitt herausgegriffen, den er als Titeleinfassung für das 1517 von Pamphilus Gengenbach edierte Werk «Quinti Horacii Epodon» geschnitten hat²³¹. Die obere der vier Tittleisten zeigt Samson und Delila, in der linken Leiste hängt Vergil im Korbe, in der rechten Leiste betet Salomon fremde Götter an und unten reitet Phyllis auf Aristoteles. Ambrosius Holbein hat also den zwei alttestamentlichen Figuren Vergil und Aristoteles als Vertreter der Antike gegenübergestellt. Während aber die Sage von Aristoteles nur dahin orientiert, dass der griechische Philosoph zum hörigen Webersklaven wurde²³², gibt die Geschichte Vergils auch darüber Auskunft, dass es dem römischen Dichter nach seiner Demütigung gelungen ist, sich wieder zum gefürchteten Zauberer aufzuschwingen und einen totalen, wenn auch grausamen Sieg über die ihn verschmähende Angebotete zu erringen.

Da das Korbabenteuer in seinem ganzen Ausmass, wie oben bereits erwähnt, allgemein bekannt gewesen ist, dürfen wir annehmen, dass der Bildbetrachter einerseits ergötzt und zur Besinnung angeregt worden ist; andererseits dürfte er aber auch nach der Konfrontation mit dem Bildgeschehen automatisch den Faden der Geschichte bis zum Ende weitergesponnen haben, wo der momentane Sieg der listenreichen Frau über den mit Blindheit geschlagenen Mann sich in eine schmachliche Niederlage umwandelt. Es ist durchaus möglich, dass eines der beiden übertünchten und wieder zugedeckten Bilder an der Südwand die Rache des Vergil zum Inhalt hat.



Türbegrönung des Saales im 3. Geschoss des Hinterhauses



Judith. Detail der Türbegrönung.



Lucretia. Detail der Türbegrönung.

Curriculum vitae

Geboren am 4. Februar 1943 in Zürich als Sohn des Kurt Riedler und der Elisabeth Riedler geborene Hüni. Bürger von Horgen. Besuch der Primarschule in Zollikerberg und des Literargymnasiums der Kantonsschule Zürich. Nach erfolgreich bestandener Maturitätsprüfung (Typus A) am 21. September 1962 Immatrikulation an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Studium der Kunstgeschichte (Hauptfach), der Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit (1. Nebenfach) und der Archäologie (2. Nebenfach). Nach dem Lizentiat am 6. Dezember 1969 Ausarbeitung der Dissertation (Referent: Prof. Dr. Adolf Reinle). Doktorat am 3. November 1972. Während der Studienzeit wissenschaftlicher Assistent am Schweizerischen Landesmuseum in Zürich (1964–67) und Lehrauftrag an der Kantonsschule Luzern (1967/68). Nach dem Lizentiat wissenschaftlicher Bibliothekar in der Zentralbibliothek Zürich; von 1973 bis 1976 Mitarbeiter der Hochschulplanung Luzern; seither hauptamtlich in der Zentralbibliothek Luzern tätig als Leiter der Graphischen Sammlung. Seit 1970 verheiratet und Vater eines Sohnes.

